

Title	Die Widerspiegelung des zeitgenössischen Englandbildes durch Tristan in Richard Wagners Tristan und Isolde
Author(s)	Yamazaki, Asuka
Citation	研究報告 (2009), 23: 63-82
Issue Date	2009-12
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2433/134503">http://hdl.handle.net/2433/134503</a>
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

# Die Widerspiegelung des zeitgenössischen Englandbildes durch Tristan in Richard Wagners *Tristan und Isolde*

YAMAZAKI Asuka

## Einführung

Die Ablehnung der napoleonischen Herrschaft, die zu Anfang des 19. Jahrhunderts ganz Europa erfasste, verbreitete sich auch in Deutschland, wo sich eine eigene militärische Widerstandsbewegung herausbildete. Es war diese Bewegung, die Fichte 1807 in Berlin in seinen *Reden an die deutschen Nation* aufgriff, und in der an die Einheit des Volks appelliert wurde, um ein neues Nationalbewusstsein zu entfachen. Dieser Patriotismus steigerte sich insbesondere nach Ausbruch des Befreiungskrieges 1813, in dem die Verteidigung des Vaterlandes propagiert wurde. Dabei verherrlichten nicht nur viele Intellektuelle und Künstler diesen Krieg, sondern ermutigten auch die patriotisch gesinnte Zivilbürgerschaft zur freiwilligen Beteiligung am Krieg. Eine solche Kriegsbeteiligung der Bevölkerung und die damit einhergehende Patriotisierung, die eine Einheit des Volkes befördern sollte, legte die Grundlage für die spätere Entstehung der modernen Nation und damit einhergehend für die nationalstaatliche Gründung Deutschlands. Dieser Krieg erweckte zugleich die Begeisterung für ein nationales Kollektiverlebnis, das bis zum Aufstand 1848 anhielt. Doch ist dies noch nicht alles: die während dieses Krieges entworfenen Modelle des modernen Staates, in denen sich das Primat des Militärs herausbildete, bahnten den Weg des preußischen militärischen Nationalismus, der bis zur Gründung des deutschen Reichs 1871 vorherrschte.

In der vorliegenden Arbeit wird Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Texte aus Wagners *Tristan und Isolde* werden grundsätzlich aus folgender Fassung mit arabischen Ziffern zitiert. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. In: ders.: *Gesammelte Schriften und Briefe*. 14 Bde. Hrsg. von Julius Kapp. Leipzig o.J. Dabei werden für die Quellenausgabe folgende Abkürzungen verwendet: [GSB]

Ebenso werden die Literaturangaben der Quellen für die folgenden Abkürzungen verwendet:

(1854-59; im Folgenden: *Tristan*) behandelt, das in dieser angespannten Zeit der deutschen Militarisierung geschaffen wurde. Es wird dabei versucht, die Widerspiegelung des zeitgenössischen Englandbilds im Werk zu analysieren, welches sich als Gegenbild zum modernen Irlandbild im Werk betrachten lässt und gleichzeitig einen Zusammenhang mit dem deutschen Militarismus aufweist. Bekanntlich ist *Tristan* basierend auf einem Dualismus wie „Tag und Nacht“ oder „Liebe und Tod“ konstruiert, wodurch es unverkennbar zu sein scheint, dass die Zusammenstellung der beiden Motive Irlands und Englands ein wesentliches Instrument zur Unterstützung der entgegengesetzten Konstellation der Liebenden ist, die sich im ersten Aufzug noch nicht vereinigen. Um das Staatsbild im Werk zu analysieren, wird sich diese Abhandlung vor allem auf die Person Tristans konzentrieren, der im ersten Aufzug England verkörpert und als Gegenfigur der Prinzessin Isolde als Verkörperung Irlands im selben Aufzug zu sehen ist.

### 1. Tristans Darstellung in Beziehung zum zeitgenössischen Englandbild

Zur Untersuchung des Englandbildes in *Tristan* soll zunächst der Prosaentwurf (1857) angesehen werden, in dessen Vorgeschichte eine eigene Beschreibung von *Tristan* unverkennbar zu sehen ist:

Nach fortgesetzten Kämpfen, in denen er (d.h. *Tristan*) die Oberherrschaft Irlands über Kornwall und England gebrochen, habe er endlich seinen Herrn bestimmt, Isoldes Hand für (sich) ihn zu erwerben. (DS 4, 87)

Bemerkenswert ist hier die Beschreibung, wie die Kriege zwischen beiden Ländern entstehen. Auch der Punkt, an dem Tristans Sieg über Irland und die

---

[DS] = Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften*. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M. 1982.

[RWSB] = Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*. Hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Hans-Joachim Bauer / Johannes Forner. Leipzig 1967.

[ML] = Wagner, Richard: *Mein Leben*. 2 Bde., München 1911.

[CT] = Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. 2 Bde., München / Zürich 1977.

Wiederherstellung der Autonomie von Kornwall und England geschildert wird, zieht unsere Aufmerksamkeit an. Eine solche Beschreibung ist nicht nur im Prosaentwurf, sondern auch im Text zu sehen, wie die von mir unterstrichenen Verse der Isolde über die Eroberung Irlands durch Tristan aufzeigen:

was würde König  
Marke sagen,  
erschlug' ich ihm  
den besten Knecht,  
der Kron' und Land ihm gewann,  
den allertreuesten Mann? (GSB 5, 31)

Ebenso findet man in Tristans Geständnis im zweiten Aufzug, dass er in Irland „vor allem Heer“ Isolde preisen sollte:

Was mir so rühmlich  
schien und hehr,  
das rühmt' ich hell  
vor allem Heer:  
vor allem Volke  
pries ich laut  
der Erde schönste  
Königsbraut. (GSB 5, 45)

Wie die oben genannten Beispiele andeuten, kann man im Text den Feldzug Tristans nach Irland und die Eroberung des Landes mit seinem Heer erkennen. Bekanntlich geht Wagners Tristan auf die mittelalterliche höfische Dichtung *Tristan* von Gottfried von Straßburg zurück, wobei er sich beispielsweise an der modernen Übertragung von Herrmann Kurz orientiert hat.<sup>2</sup> Vergleicht man in dem soeben analysierten Punkt

---

<sup>2</sup> Über Wagners Verhältnis zum mittelalterlichen Stoff Tristans vgl. Mertens, Volker: Richard Wagner und das Mittelalter. In: Müller, Ulrich / Wapnewskie, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986, S.19-59, hier S.40-46; Buschinger, Danielle: *Das Mittelalter Richard Wagners*. Würzburg 2007,

zwischen Gottfried und Wagner, so ist hier ein deutlicher Unterschied zu bemerken. Bei Gottfried wird nicht der Krieg zwischen Irland und England, sondern das Duell zwischen Morolt und Tristan - als Repräsentanten der jeweiligen Länder - gezeigt.<sup>3</sup> Zwar schließt sich auch Gottfrieds Tristan freiwillig einer militärischen Expedition in die benachbarten Länder an, dennoch ist dieser Kriegszug nicht gegen Irland gerichtet. Des Weiteren erfolgt seine Teilnahme an dem Krieg erst, um seine Trauer nach der Trennung von Isolde zu verarbeiten.<sup>4</sup>

Durch diesen Vergleich wird deutlich, dass Wagner seine eigene Vorgeschichte, die Eroberung Irlands durch Tristan, in seinen Entwurf hat einfließen lassen. Selbstverständlich ist dies mit dem Heldenbild Tristans im weiteren Verlauf verbunden, dessen militärische Verdienste in der Erzählung erwähnt werden. Dies besagen beispielsweise die folgenden Verse der Kurwenal, des Gefolges Tristans:

Ein Herr der Welt

Tristan der Held! (GSB 5, 19)

An dieser Stelle wird Tristans Eroberung nicht eines Landes, sondern weiterer Gebiete durch den Begriff „Welt“ angedeutet. Hierbei ist es bekannt, dass Wagner sich unter dem Einfluss verschiedenster *Tristan*-Dichtungen zeitgenössischer Künstler wie August Wilhelm von Schlegel, Julius Mosen oder August von Platen befand.<sup>5</sup> Dazu kann man den oben analysierten Punkt ebenso mit kontemporären Schriftstellern wie Karl Immermann und seiner unvollendeten Dichtung *Tristan* (1834/40) vergleichen. Zwar ist eine direkte Beziehung zwischen Wagner und Immermann nicht gänzlich geklärt.<sup>6</sup> Dennoch enthält seine unabgeschlossene Dichtung eine Episode von der

---

S.98-100.

<sup>3</sup> „wir suln ez hie mit handen, / wir zwene under uns beiden / in einem ringe scheiden, / weder ir reht habet oder ich.“ (Z.6446-49) Vgl. Gottfried von Strassburg: *Tristan und Isolde*. Hrsg. von Friedrich Ranke. Berlin 1930, S.81.

<sup>4</sup> „nu man ze Parmenie / gesagete Tristande, / daz urluige in dem lande / ze Arundele waere, / er gedahte siner swaere / aber ein teil vergezzen da.“ (Z.18714-19) Ebd., S.234.

<sup>5</sup> Egon Voss führt eine aufschlussreiche Analyse der Tristangedichte von den oben erwähnten Autoren durch. Vgl. Voss, Egon: »Wagner und kein Ende«. *Betrachtungen und Studie*. Zürich / Mainz 1996, S.91-95.

<sup>6</sup> In Wagners Dresdener Katalog steht kein Werk von Immermann. Vgl. Westernhagen, Curt von: *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842 bis 1849*. Wiesbaden 1966.

Ankunft der Liebenden in Kornwall, welche eine verhältnismäßig längere Form als sonstige Tristangedichte annehmen. Deshalb ist es im Rahmen dieser Abhandlung interessant, den Vergleich zwischen dem Gedicht Immermanns zu Beginn des 19. Jahrhunderts und dem *Tristan* bei Wagner gegen Mitte desselben Jahrhunderts durchzuführen, um die zeitliche Veränderung der *Tristan*-Dichtungen zu verstehen und dadurch Aufschluss über das Staatsbild in Tristan zu erhalten.<sup>7</sup>

Zunächst findet man bei Immermann eine solche Darstellung des „Herrn der Welt“ nicht bei Tristan, sondern vielmehr bei dem irländischen Held Morold. In der Erzählung werden beispielsweise seine Eroberung Goldes in Kornwall, aber auch seine weiteren Feldzüge in der ganzen Welt, so unter anderem in Senegal, Indien, Arabien sowie Ceylon etc. geschildert.<sup>8</sup> Aus heutiger Sicht lässt sich diese „große Tat“ als brutale Barbarei definieren, weshalb seine Ähnlichkeit mit heroischen Invasoren wie Columbus oder Cortez aus dem Zeitalter der großen Seefahrer darin liegt, dass er den Orient als Objekt der Unterwerfung betrachtet. Diesem „Verdienst“ entsprechend wird Morold als „Feldherr“<sup>9</sup> gepriesen, währenddessen Tristan noch nicht als Ritter, sondern als „Wildfang“<sup>10</sup> seinem Gegner gegenübersteht.<sup>11</sup> Es ist daher erstaunlich, wenn man die junge „Zärte“ dieser Figur<sup>12</sup> von Immermann mit dem selben Held Wagners vergleicht, der 15 Jahre nach Immermann geschaffen wurde und von Anfang an als vollkommener militärischer Held dargestellt wird. Auch Gottfrieds Tristan muss berücksichtigt werden, der seine Faszination auf Isolde durch seine höfische Ritterlichkeit, sein umfangreiches Wissen, künstlerisches Talent und sein strahlendes Aussehen ausübt, indessen Wagners Tristan ihr allein durch seinen Blick imponieren kann. Dies bedeutet die Beseitigung aller seiner ästhetischen Qualitäten: die vielseitige

---

<sup>7</sup> In seiner Forschung der Rezeptionsgeschichte der Tristan-Tradition schätzt Wolfgang Golther Immermanns Tristan trotz ihrer literarischen Schwäche als „eine hochbedeutende Schöpfung“. Vgl. Golther, Wolfgang: *Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur: Tristan und Isolde*. Hrsg. von Paul Merker / Gerhardt Lüdtke. Ht. 2, Berlin / Leipzig 1929, S. 51.

<sup>8</sup> „Er holt das Gold vom Land Kornwall, / dann fährt er hin zum Senegal, / und zinset den um Helsenbeine, / nimmt Indiens Schacht die Funkelsteine, Arabien raubt er seine Myrrh' / und Taprobanen bunte Vögel, / das Pardelvieß dem Atlas dürr.“ Vgl. Immermann, Karl: *Tristan und Isolde*. In: *Immermanns Werke. Deutsche Literatur: Historisch kritische Ausgabe*. Hrsg. von Joseph Kürschner. Bd. 1.2, Berlin / Stuttgart o.J., S. 204.

<sup>9</sup> Ebd., S. 214.

<sup>10</sup> Ebd., S. 196, u. 199.

<sup>11</sup> Ebd., S. 198f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 211.

Entwicklungsphase, die sowohl bei Gottfried als auch bei Immermann sorgfältig beschrieben ist, fällt bei Wagner komplett aus. Damit stellt sich hier die Frage, in welchem Zusammenhang Tristans Darstellung als starke und militärische Person steht.

Diese Frage möchte ich zunächst mit Blick auf den Begriff „Welt“ aus dem oben zitierten Vers „Herr der Welt“, zu beantworten suchen. Obwohl dieser Begriff ebenso in dem Duett der Liebenden im zweiten Aufzug „selbst dann / bin ich die Welt.“ (GSB 5, 49) verwendet wird, scheint hier eine Vereinigung zwischen der „Welt“ und den „Liebenden“ im Sinne Arthur Schopenhauers impliziert zu sein und somit durch den Begriff „Welt“ eine transzendente Verwandlung ausgedrückt zu werden. Im Gegensatz dazu steht die „Welt“ im ersten Aufzug für Tristans Objekt seiner Beherrschung, nämlich England, was diesem Land das Gedeihen garantiert. So lässt sich die „Welt“ hier in materialistisch-weltlichem Kontext verstehen, indessen die „Welt“ im zweiten Aufzug eine seelisch-metaphysische Bedeutung hat.

Des Weiteren spiegelt sich in Tristan eine gewisse Perzeption der Deutschen über England wider, und zwar als ein Staat, der sich seit dem 16. Jahrhundert durch Kolonialismus und Imperialismus zu einem Machtstaat entwickelt hat und neben den europäischen Kleinstaaten das größte Gebiet der Welt regiert. Dieser ökonomisch sowie politisch moderne Zentralstaat erreicht zudem gegen Anfang des 19. Jahrhunderts eine hohe Industrialisierung und damit einhergehend materiellen Wohlstand.

Hier lässt sich auch auf Wagners Englandbild hinweisen, der gerade während seiner Beschäftigung mit *Tristan* in London weilte.<sup>13</sup> Bei seinem zweiten viermonatigen Aufenthalt im Jahre 1855 zum Zweck seiner musikalischen Tournee teilte er seiner Frau Minna seine Begeisterung für diese mächtige Hauptstadt mit: „Es ist eine gräuliche grosse (sic) Stadt, und was die Ausdehnung betrifft, ist Paris gerade nur ein Dorf dagegen!“ (RWSB 7, 42) Hier kommt sein Verständnis dafür, dass die Stadt eine Stelle als Metropole in der Welt einnimmt, zum Ausdruck. Auch 1877 äußert er bei seinem dritten Besuch in London diesen Eindruck: „Der Traum Alberich's ist hier erfüllt. Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel.“ (CT 1, 1052) Diese Aussage bezieht sich auf sein Musikdrama *Das*

---

<sup>13</sup> Über Wagners Aufenthalt in London vgl. Tanimoto, Shinsuke: London. In: Sanko, Nagaharu (Hrsg.): *Wagner Jiten* („*Das Wagner Lexikon*“) Tokyo 2002, S.401f.

*Rheingold* (1851/69), und seine Vorstellung von England aus frühsozialistisch-linkshegelianischer Perspektive kundtut. Zumal können wir den oben erwähnten Begriff „Weltbeherrschung“ mit der Bezeichnung Tristans als „Herrn der Welt“ in Verbindung bringen, wodurch die Darstellung dieses mächtigen Tristans in paralleler Beziehung mit dem zeitgenössischen Bild Englands, dem damaligen Hegemon der westlichen Welt, steht. Mit Bezug auf die zeitliche Entwicklung des *Tristans* ist deutlich, dass eine Inszenierung des grandiosen Helden als mittelalterlicher Drachentöter wie bei Gottfried in Wagners *Zeit* nun nicht mehr in Frage kommt. Vielmehr war es die Auswirkung der weltlichen Realität auf die Bühne, wenn das Bild vom englischen Imperium, das vor allem seit dem 18. Jahrhundert durch seine Militärmacht und Kolonisierungen bekannt war, auf Tristan projiziert wird, was ja nicht zuletzt auch dem Bedürfnis des damaligen Zuschauers entsprach.

## **2. Tristans militärische Darstellung anhand des englischen Volksherrn Cromwell**

Um die Widerspiegelung des Englandbilds im Helden Tristan weiter zu analysieren, bedarf es hier einer Betrachtung der Verehrung von Tristan im Werk. Wie oben berührt, singt Kurwenal seinem Herrn Tristan Lob und Preis. Dennoch zeigt nicht nur dieser treue Folgschaft, sondern auch die irländischen Feinde Brangene, Isoldes Dienerin, äußert ihre Bewunderung für Tristan:

Frägst du nach Tristan,  
teuere Frau,  
Dem Wunder aller Reiche  
dem hoch gepriesnen Mann,  
dem Helden ohne Gleiche,  
des Ruhmes Hort und Bann? (GSB 5, 17)

Wie diese Ergebenheit gegenüber Tristan aufweist, wird das Wort „Held“ überall im Text verwendet, um eine Atmosphäre der Heldenverehrung durch die ganze Erzählung hindurch zu bilden. Im Hinblick darauf ist zu bemerken, dass das Wort „Held“ tatsächlich bei Gottfried nicht so häufig verwendet wird. Dieses erscheint in



altgermanischen Heldendichtungen wie dem *Nibelungenlied* mit einer weitaus höheren Frequenz als in einer solchen höfischen Dichtung.<sup>14</sup> Dabei ist natürlich bekannt, dass Wagner zur Dichtung seines umfangreichen Musikdramas *Der Ring des Nibelungen* sowohl die germanischen Heldendichtungen als auch die zeitgenössischen Publikationen über Heldensagen verwendete. Nicht nur spiegelt sich in *Tristan* sein gesamtes beachtliches Forschungsergebnis durch die Heroifizierung mit dem Begriff „Held“ wider, sondern vielmehr lässt sich diese als eine Neuinterpretation der *Tristan*-Tradition verstehen. Dennoch bleibt die Frage, in welchem Zusammenhang seine künstlerische Strategie der Heroifizierung im Werk tatsächlich steht.

Eine Antwort darauf gibt die Heldenverehrung des 19. Jahrhunderts in Deutschland, die vor und nach dem Befreiungskrieg als gesellschaftliches Phänomen entstanden ist. Durch diesen Krieg steigert sich ein gesellschaftlicher Patriotismus unter dem Motto der Vaterlandsverteidigung, der sowohl Intellektuelle als auch das Bürgertum in den Krieg einbezieht und damit letztendlich zur Ermöglichung einer allgemeinen Mobilisierung, auch in späteren Kriegen, führt.<sup>15</sup> Nicht nur werden Kriegsoffer in diesem militanten Nationalismus als Held oder Märtyrer enthusiastisch gewürdigt, sondern auch werden im Zuge einer romantischen Verehrung charismatischer Personen verschiedene idealtypische militärische Heldenbilder wie Napoleon oder General Blücher, der Sieger der Schlacht bei Waterloo, hergestellt.<sup>16</sup> Gerade zu dieser Zeit versucht G.W.F.Hegel, seine Geschichtsphilosophie zu konstruieren, in der ein solcher weltlicher Held als Verkörperung des „absoluten Geistes“ betrachtet wird. Vor diesem zeitgenössischen Hintergrund kommt Wagner auch dazu, durch seine Lektüre von Hegel und anderen altgermanischen Heldendichtungen seine Heldenverehrung zu vertiefen.

Berücksichtigt man eine solche Tendenz der Heroisierung in Deutschland, so entsteht hier die Möglichkeit, dass die Darstellung Tristans im ersten Aufzug auf

---

<sup>14</sup> Zum Verschwinden des Wortes „Held“ in der höfischen Dichtungen vgl. Eggers, Hans: *Deutsche Sprachgeschichte*. Hamburg 1991, Bd.1, S.372-374.

<sup>15</sup> Dann, Otto: *Nation und Nationalismus in Deutschland. 1770-1990*. München 1993, S.56-72.

<sup>16</sup> Zur Betrachtung des romantischen Heldenbildes vgl. Garber, Frederick: Self, Society, Value, and The Romantic Hero. In: *Comparative Literature*. 19/4 (Fall 1967), Eugene, S.321-333; Wilson, James D.: *The Romantic Heroic Ideal*. Baton Rouge / London 1982; Kabayama, Kowichi: *Eroica no Seiki. Kindai wo Tukkuta Eiyuu tachi*. („Epoche von Eroica. Die Helden der Neuzeit.“) Tokyo 2002; Williams, Simon: *Wagner and the Romantic Hero*. Cambridge 2004, S.5-19.

einem militaristischen Heldenbild begründet ist. Dafür spricht, dass sich das englische Heldenbild Oliver Cromwells (1599-1658) im 19. Jahrhundert in Deutschland verbreitet. Cromwell war sowohl der Führer der Puritanischen Revolution, als auch der Militärführer, der Irland vernichtete. Diese historische Person, die neben Napoleon als „kultureller Held“<sup>17</sup> bezeichnet wird, wird in Deutschland von zeitgenössischen Künstlern als Heldenstoff in darstellender Kunst und in der Literatur aufgenommen. Vor allem seit Anfang des 19. Jahrhunderts bis hin in die 30er Jahre war in Europa unter dem Einfluss von Walter Scott der „historische Roman“ zur Modeerscheinung geworden,<sup>18</sup> wobei in Scotts Werk *Woodstock* auch die Figur Cromwells eine Rolle spielt. Darüber hinaus gab es verschiedene Publikationen deutschsprachiger Literatur mit dem Thema Cromwells.<sup>19</sup> In dieser Beziehung erarbeitet Bellini seine Oper *I Puritani* (1835)<sup>20</sup> und Flotow seine *Alice* (1837)<sup>21</sup> - beide in Anlehnung an das Original von Scott - und ebenso konzipiert Verdi in den 40er Jahren eine Oper über ihn. Fernerhin lassen sich zwei Theaterstücke über Cromwell von Wagners Lieblingsschriftsteller Viktor Hugo sowie von einem weiteren Bekannten, Julius Mosen, nennen.

Heutzutage neigt die Forschung dazu, Cromwell aufgrund des irländischen Nationalismus negativ zu konnotieren, während er von den Zeitgenossen positiv gesehen wurde. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass unter dem militaristischen Nationalismus und der englischen Dominanz seine Invasion und die anschließende erfolgreiche Kolonisation affirmativ aufgefasst wurden. Dies versteht man ebenso

---

<sup>17</sup> Folkenflik, Robert: Introduction. In: Folkenflik, Robert (Hrsg.) *The English Hero 1660-1800*. London / Toronto 1982. S.10.

<sup>18</sup> Über den zeitgenössischen historischen Roman in Deutschland vgl. Habitzel, Kurt / Mühlberger, Günter: Gewinner und Verlierer. Der historische Roman und sein Beitrag zum Literatursystem der Restaurationszeit (1815-1848/49). In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (1996). Bd.21, Ht.1, Tübingen, S.91-123.

<sup>19</sup> Die folgende Autoren behandeln in ihren Werken das Thema Cromwells: Wichmann, Christian August: *Doctor Scott. Eine Sage aus des Protector's Oliver Cromwell letztem Usurpations-Jahre* (1803); Stengel, Franziska von: *Das Diadem und der Blütenkranz. Eine Geschichte aus Englands Schreckensperiode* (1826); Gersdorf, Wilhelmine von: *Der sächsische Ritter im Auslande. Eine Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert* (1830); Sommer, Ferdinand von: *Karl der Zweite. König von England. Ein historischer Roman nach Quellen bearbeitet* (1843); Mügge, Theodor: *Karl der Erste und Cromwell Roman* (1857).

<sup>20</sup> Dazu vgl. Mitchell, Jerome: *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas based on the Works of Sir Walter Scott*. Alabama 1977, S.57-63.

<sup>21</sup> Dazu vgl. ebd., S.327-333.

anhand des Werkes *On Heroes and Hero Worship and the Heroic in History* (1841) des englischen Schriftstellers Thomas Carlyle, in dem er Cromwell aufgrund seiner mythischen, literarischen sowie kulturellen Größe zu einem historischen Helden erklärt. Solche zustimmende Darstellung Cromwells ist in den oben erwähnten Werken von Hugo und Mosen zu sehen, wobei er in seinen historischen Taten mit den israelitischen Helden des Alten Testaments verglichen wird. Im Bezug darauf lässt sich eine Tendenz in Deutschland anführen, nach der England als „ausgewähltes Land vor Gott“ betrachtet, und damit mit dem „ausgewählten“ Land Israels gleichgesetzt wird.<sup>22</sup> So ist hier das höchst positive und messianische Heldenbild Cromwells, das auf einer Art israelisiertem Englandbild basiert, gestaltet.

Es ist nicht genau bekannt, ob Wagner während seiner Dichtungszeit des *Tristan* eine Vorstellung von Cromwell besaß. Dennoch erfahren wir im Tagebuch seiner zweiten Frau Cosima davon, dass er bei der Dichtung seiner romantischen Oper *Lohengrin* (1845/50) den Titel seines Protagonisten, „Schützer von Brabant“, aus dem Titel von Cromwell, dem „Protektor“, nahm: „Unser Gespräch führt uns vom Militärwesen auf Cromwell, den »Lord-Protektor«; dieser naive Titel, den R. (d.h. Richard) auch für seinen Lohengrin erwählte, bringt R. zu der Betrachtung des Wesens dieses »ungeheuren« Menschen, dessen enormen Verstand, verhältnismäßig weniger entwickelte Vernunft, und bei welchem alles, was man für Heuchelei und Dissimulation gehalten, Naivität war.“ (CT 2, 404) Die Dichtung des *Lohengrin* begann er frühestens seit 1845, und daher ist kein Zweifel daran, dass er zu diesem Zeitpunkt Cromwell kannte, aber auch, dass er seine Hochachtung vor diesem Volkshelden im Titel seines Werkes zum Ausdruck brachte. Zudem sprach er in *Mein Leben* und in seinen Briefen über sein Interesse an dem Roman Scotts während seiner Beschäftigung mit Tristan 1856.<sup>23</sup> Wie oben erwähnt, leisteten die Romane Scotts

---

<sup>22</sup> Die Affinität zwischen England und Israel wird seit dem Mittelalter vermittelt. Vgl. Blaicher (Eichstätt), Günter: Zur Entstehung und Verbreitung nationaler Stereotypen in und über England. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 51. Jahrgang (1977), Stuttgart, S.549-574, hier S.570-572. Auch Linda Colley weist auf die Verbreitung der Idee über den Vergleich von England mit Israel hin, wobei er den Komponist Georg Friedrich Händel nennt, der zur Verbreitung dieser Idee beitrug. Nachdem er nach England ging, komponierte er für die Gunst seiner Patrone verschiedenen Lobgesänge, die die Geschichtsereignisse von England mit Israel vergleichen. Vgl. Colley, Linda: *Britons. Forging the Nation 1707-1837*. Yale 1992, S.30-43, hier S.31f.

<sup>23</sup> „[...] indem ich bei verschlossenen Türen gemeiniglich zwei Stunden lang Thee trank, und dazu

einen Teil des Beitrags zur Verbreitung des Bildes von Cromwell in Deutschland. So entsteht hier die Möglichkeit, dass Wagner durch Scott das Bild von Cromwell vermittelt wurde. Darüber hinaus sprach Wagner in seinen späteren Jahren während seiner intensiven Lektüre der erwähnten Schrift von Carlyles auch über die Figur Cromwell.<sup>24</sup> So findet man in seiner Schrift *Wollen wir hoffen?* (1879) seine konkrete Vorstellung über Cromwell: „Gegen diese sonderbare, [...] Vornehmheit seiner Gegner, [...] erfand Oliver Cromwell ein Mittel. [...] Bald standen die unbesieglichen Schwadronen da, und Englands Geschichte begann von neuem. [...] Weder Gibeon, noch Samuel oder Josua, noch auch der Gott Zebaoth im feurigen Busche haben uns zu helfen, wenn wir deutschen Geist in unseren Seelen wachrufen und sein Werk zu fördern, uns tüchtig machen wollen.“ (GSB 13, 238f.) Hier sieht Wagner Cromwell in seiner Befreiung des Vaterlandes sowohl als Schöpfer der Geschichte, als auch als vorbildliche Person für das deutsche Volk, wobei er im Vergleich mit den Helden des Alten Testaments das messianische Heldenbild von Cromwell herstellt, gemäß den Vorstellungen seiner Zeitgenossen über Cromwell.

Wie die vorhergehenden Betrachtungen zeigen, verbreitet sich das ideal-militärische Heldenbild Cromwells in Europa, was Wagner ohne Zweifel mitbekommt. In der Tat weist Tristan in verschiedenen Punkten eine Affinität mit der historischen Person Cromwells auf. Als der wohl berühmteste zeitgenössische englische Militär in Deutschland ist von ihm bekannt, wie er die Exekution des Tyrannen Charles I. ausführt und nach seiner Machtergreifung eine Diktatur begründet. Darüber hinaus dehnt er die britische Hegemonie durch die Unterwerfung Irlands und den Vollzug neuer Navigationsakte weltweit aus. Parallel dazu beginnt Wagners Tristan in der Vorgeschichte einen Feldzug gegen Irland zur Unterwerfung des Landes. Auch bringt er dem König Marke, dem „zinsplitzigen Kernen Fürsten“, (GSB 5, 22) durch seine Invasion die entscheidende politische Überlegenheit. Die Darstellung

---

Waltter-Scott'sche Romane las. Von diesen Romanen hatte ich nämlich schon in Genf wohlfeile und hübsche französische Uebersetzungen angetroffen, welche ich mir haufenweise nach Mornex brachte. Die Lektüre passte ganz ausgezeichnet zu meiner Lebensweise, von welcher ich ernstere Studien und Arbeiten gänzlich fern halten musste.“ (ML 2, 634) Seit dem Kurlaub vom Juni 1856 bis zum Augst in Morex wurde Scott zum Wagners Lieblingsautor. Vgl. RWSB, Bd. 8, S.91,105, 247, u. 300.

<sup>24</sup> Vgl. CT 1, S.205, 419, 512, 635, 670, u. 838, ebenso CT 2, S.345, 494, 477, 553 u. 797.

Tristans als Diener seines Königs<sup>25</sup> und als Herr gesamt Englands verweist demzufolge auf die Figur des Cromwells; durch sie konstruiert Wagner die Figur des mittelalterlichen Ritters Tristans.

In Bezug hierauf erläutert Wagner in seinem Werk *Kunst und die Revolution* (1849) die Notwendigkeit der gesellschaftlich-künstlerischen Revolution durch den starken bzw. heroischen Menschen. Es ist wahrscheinlich, dass genau diese Idee in der Interpretation Tristans, der von Anfang an als „Starker“ auf der Bühne auftritt, repräsentiert wird. Dennoch bleibt kein Zweifel, dass Wagners Tristan vor dem Hintergrund des militärischen Nationalismus in Deutschland als militant-heroische Figur dargestellt wird, was dem Imperativ eines deutschen Patriotismus vollkommen entsprach.

### 3. Die Darstellung Tristans als ein „das Meer beherrschender“ Kapitän

Im vorhergehenden Abschnitt wurde eine Analyse des imperialistisch-militanten Heldenbildes Tristans durchgeführt, das teilweise aus dem Nationalbewusstsein des Deutschen zu begreifen ist, sowie sich aber auch teilweise durch das Bild und Verhältnis Englands in der Welt ableitet. Dies entsprach gänzlich einem zeitgenössischen militärischen Trend und Geschmack, der sowohl bei Gottfried als auch bei Immermann nicht zu finden ist. Auch im nachfolgendem Abschnitt soll versucht werden, die Darstellung Tristans in dieser Richtung zu analysieren, wozu das Motiv von „das Meer beherrschenden“ Kapitän herangezogen wird.

Dazu fällt zunächst auf, dass im ersten Aufzug ein Schiff auf dem Meer inszeniert ist, was als Bühnendarstellung charakteristisch für den vor allem in England und in Amerika vorkommenden „Seeroman“ ist.<sup>26</sup> Eine solche Bühnendarstellung ist bei Schriftstellern wie Shakespeare (*The Tempest*, 1611) sowie in Byron (*The Corsair*, 1813) zu sehen, welche Wagner stark beeinflusst haben. Da das Werk von Byron durch

---

<sup>25</sup> Im zweiten Aufzug „droht“ Tristan den König Marke von Cornwall. So steht er in Wirklichkeit im Machtverhältnis zwischen den beiden höher als der König: „bis, Tristan, du ihm (Marke) drohtest, / für immer zu meiden Hof und Land, / würdest du selber nicht entsandt, dem König die Braut zu frein“ (GSB 5, 56)

<sup>26</sup> Zum Seeroman vgl. Kojima, Atsuo: *Sekai no Kaiyo Bungaku. Soukaietu*. („Seeroman der Welt. die allgemeine Einführung.“) Tokyo 1998.

zeitgenössische Komponisten wie Bellini und Verdi auch als Oper komponiert wurde, lässt sich hier eine starke Beeinflussung auf das Bühnenkonzept in Wagners *Tristan* feststellen. Aber auch Englands Verhältnis zum Meer ist im Grunde genommen ein Besonderes: für England hat das Meer stets die Bedeutung eines Beherrschungsobjektes, da die Ausdehnung des Reiches allein auf der Entwicklung der königlichen Marine gegründet ist. Hierdurch entstand auch in Deutschland das geläufige und populäre englische Staatsbild als eine Nation, die „das Meer beherrscht“.<sup>27</sup> Im Bezug darauf beherrscht Tristan insofern das Meer, als dass er als Kapitän auf der Bühne auftritt, um mit sicherem Steuer das Schiff zu lenken. Dennoch bedarf es weiterer Betrachtungen zur Klärung der Fragestellung, ob Wagner tatsächlich dieses typische Englandbild bei *Tristan* einsetzt.

Bei dieser Frage soll zunächst darauf verwiesen werden, dass Wagner vor der Dichtung *Tristans* das Englandbild als eine „das Meer beherrschende“ Nation gekannt hat. Zur Bestätigung dieser Hypothese muss dennoch ein kleiner Umweg gemacht werden: hier lässt sich die zweite englische Nationalhymne *Rule Britannia* in Betracht ziehen, zu der Wagner eine starke Beziehung hat. Das Musikstück, dessen Entstehung eng mit der Entwicklung und Herausbildung des britischen Imperiums verbunden ist, verbreitet sich im 18. Jahrhundert auch in Europa. Der Refrain in dieses Musikstück, etwa „Rule, Britannia, rule the waves, Britons never shall be slaves“ deutet hier schon den Wunsch der englischen Nation an, die Kolonisation auszudehnen und die englische Handelsindustrie mit Unterstützung der Seemacht auf allen sieben Weltmeeren zu fördern.<sup>28</sup> So repräsentiert dieses Musikstück eine enthusiastische Botschaft zur Erschaffung eines von innen wachgerufenen Nationalgefühls.

Im Jahre 1803 entstand die Variation *Rule Britannia* von Beethoven, die er aus Thomas Arenes Masques *Alfred* aufnahm, und ebenso führte er 1813 dieses Thema in

---

<sup>27</sup> Elisas Canetti betrachtet den Kapitän, der „das Meer beherrscht“, als Massensymbol für England. Vgl. Canetti, Elias: *Masse und Macht*. München 1960, S.200. Dieses Englandbild, das „das Meer beherrscht“, lässt es sich die seit dem 16. Jahrhunderts entstehende Ideologie der Bildung des „Meerempires“ betrachten, dessen Idee auf „Herrschaft“ und „Freiheit“ beruht. Vgl. Armitage, David: *The Ideological Origins of The British Empire*. Cambridge 2000, S.125-145.

<sup>28</sup> Iida, Misao: *Igirisu no Hyoushou*. („National Symbols of Britain“) Kyoto 2005, S.161. Über die Entstehung sowie die Entwicklung vom Musikstück *Rule Britannia* vgl. Iida, S.95-101. u. S.156-163; Scholes, Percy A: *The Oxford Companion to Music*. Revised and reset edited by John Owen Ward. 10th ed., London 1970, S.897f.

seine Schlachtsymphonie *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* ein.<sup>29</sup> Aus der Verehrung für Beethoven heraus schuf Wagner 1837 in Königsberg seine Ouvertüre *Rule Britannia*.<sup>30</sup> Ein Jahr danach verwendete Johann Strauß I. das Thema von *Rule Britannia* in seinem Walzer *Huldigung der Königin Victoria von Großbritannien*.

Wie die oben genannten Beispiele deutlich zeigen, wird *Rule Britannia* von zeitgenössischen Komponisten mit großem Interesse rezipiert.<sup>31</sup> Selbstverständlich steht im Hintergrund dieser positiven Aufnahme eine gewaltige Popularität stereotypischer Staatsbilder und Symboliken, die bei der Bildung des Nationalstaats zur visuellen Herausstellung der eigenen Nation, und als Katalysator eines Kollektivgefühls dienen.<sup>32</sup> Diese Staatssymbolik steigert das Zugehörigkeitsgefühl der Mitglieder einer Nation, was eine nationalstaatliche Einigung ermöglicht und damit ein wichtiger Beitrag zur Herausbildung des Nationalbewusstseins ist. *Rule Britannia* impliziert dabei das Bild vom englischen Imperium, das „das Meer beherrscht“, und wird durch die merkantilistisch-imperialistische Politik der britischen Regierung und der königlichen Marine gefördert. Diesem Selbstverständnis förderlich war die Tatsache, dass England seit dem 17. Jahrhundert kein Einfall einer fremden Nation, der ihr den Status als europäischer Großmachtstaat streitig gemacht hätte, erlebt hat.

Dieses Staatsbild fand in den kleineren, aber militarisierten deutschen Staaten eine breite Akzeptanz, auch weil mit Gründung der Königsdynastie des Hauses Hannover in England eine anglophile Tendenz entstand. Mit Bezug auf diesen zeitlichen Hintergrund besteht keine Zweifel daran, dass Wagner in der Entstehungsphase des Tristans ein solches stereotypisches Staatsbild einbezogen hat.

Interessant ist es, dass Wagner sich bei seiner Komposition der Ouvertüre *Rule*

---

<sup>29</sup> Seit 1809 bearbeitet Beethoven im Auftrag des schottischen Notenhändler George Thomson die unterschiedlichen Volkslieder einschließlich diejenigen Englands, unter denen die englische Nationalhymne *God save the Queen* war. In diesem Thema wurde die Königliche Majestät sowie das Gedeihen Englands angepriesen. Vgl. Sadie, Stanley / Tyrrell, John (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd. ed., London / New York 2001, vol.3, S.131-133.

<sup>30</sup> Wagner konzipiert die Ouvertüre *Rule Britannia* als ein Teil seiner Trilogie im Zusammenhang mit der davor komponierten Ouvertüre *Polonia* (1836) sowie dem geplanten Stück *Napoléon*. Vgl. Breig, Werner: Wagners kompositorisches Werk. In: Müller / Wapnewskie (Hrsg.), S.353-470, hier S.356; Inada, Takazuki: Die Orchesterstücke. In: Sanko, Nagaharu (Hrsg.), S.586-604, hier S.594.

<sup>31</sup> Viele damaligen Komponisten bearbeiteten das Musikstück *Rule Britannia*. Vgl. Scholes, S.898.

<sup>32</sup> Smith, Anthony D.: *National identity*. London 1991, S.77-79.

*Britannia* ein großes Schiff vorstellte.<sup>33</sup> Dies erklärt seine konkretere Vorstellung von Großbritannien und seine Gleichstellung mit einem „großen Schiff, das das Meer beherrscht und sicher fährt“. Diese Visualisierung des Schiffs ist mit dem „Seeschiff“ (GSB 5, 14) im Text sowie mit dem „großen Meerschiff“ (DS 4, 84) im Prosaentwurf identisch, dessen herrliche Gestalt sich der Zuschauer mit der Darstellung des Kapitäns Tristan, dem „Herrn der Welt“, leicht ausmalen kann.

Eine solche Schilderung eines großen Schiffs wird sowohl bei Gottfried als auch bei Immermann außer Acht gelassen. Stattdessen beschreibt Gottfried die Befreiung der Menschen in Kornwall durch Tristan, die in Irland als Geisel gefangen wurden und schließlich zusammen mit ihm in zwei Schiffen in ihr Heimatland zurückkehren.<sup>34</sup> Bemerkenswert ist aber, dass bei Wagner diese Schilderung völlig ausfällt. Dabei liegt die Vermutung nahe, dass den zeitgenössischen Zuschauern die Darstellung des Engländers als Geisel eher befremdlich gewesen sein mag. Denn die englische Nation stellt im 19. Jahrhundert eine vollkommene „Herrscher-Nation“ dar, die tatsächlich als Souverän ihre weltweiten Kolonien regiert und bis 1833 den Sklavenhandel aktiv verfolgt. Ihre Position als Herrscher der Welt findet man in *Rule Britannia* beispielsweise in Phrasen wie „Britons never shall be slaves“ oder im englischen Staatsbild *Britannia*, welche die Herrschaft an sich symbolisiert.<sup>35</sup>

Die Widerspiegelung dieser zeitgenössischen Situation findet man in den Versen der Prinzessin Isolde von Irland, einem Land das in Wirklichkeit Englands erste Kolonie darstellt. Sie wurde als Braut mit dem Schiff nach England entführt, wobei sie dieses als „trotziges Schiff“ (GSB 5, 53) oder „stolzes Schiff, von hohem Bord“ (GSB 5, 22) skizziert. Hier wird ihre Abneigung gegen die Unerbittlichkeit des großen Schiffs beschrieben, das wider ihren Willen unaufhaltsam nach England fährt. Dies entspricht

---

<sup>33</sup> Wagner beschäftigt sich 1876 mit der Komposition *Großer Festmarsch*, zu der er anlässlich der Eröffnung der 100-jährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten beauftragt wurde. Dennoch ging seine Komposition mangels eines konkreten Staatsbild nicht gut voran, als er die Ouvertüre mit dem Thema Großbritanniens komponierte. Dies notierte Cosima am 14. Februar 1876 in ihrem Tagebuch: „R. (d.h. Richard) immer arbeitend, klagt darüber, daß er sich bei dieser Komposition gar nichts vorstellen könne, beim Kaiser-Marsch sei es anders gewesen, selbst bei *Rule Britannia*, wo er sich ein großes Schiff gedacht, [...]“ (CT 1, 970)

<sup>34</sup> „Tristan bereite sich zer vart : / in allen den enden, / da man die ellenden / ze hove und in dem lande vant, / die besande man zehant.“ (Z. 11424-48) Vgl. Gottfried von Strassburg, S.143.

<sup>35</sup> Dazu vgl. Iida, S.152-163.



auch den Machtverhältnissen zwischen Isolde und Tristan, gewissermaßen Irland und England, die am Anfang des ersten Aufzugs in den Versen eines jungen Seemanns „Westwärts / schweift der Blick; / Ostwärts / streicht das Schiff“ (GSB 5, 14) dargestellt werden.

Dennoch gilt Tristans Herrschaftsausübung nicht nur den Menschen. Sowohl im Prosaentwurf als auch im Text wird das ruhige Meer im Bühnenhintergrund eingesetzt, auf dessen Stille bei Wagner soviel Wert gelegt wird, wenn Isolde mit Hilfe der „kühnen Gewalt“ (GSB 5, 15) ihrer Vorfahren den Sturm zur Versenkung des Schiffes hervorzurufen versucht und dies dennoch wegen der Unbeweglichkeit des Meers scheitert. Sogar am Ende des Aufzugs hört man den Ausruf des jungen Seemanns in seiner Freude über den Wind, den „stärkeren Wind, Beschleunigung der Fahrt“ (DS 4, 91). So übt der Kapitän eine gewisse Beherrschung nicht nur der Menschen, sondern auch der Naturgewalten aus, die er einsetzt, um sein Schiff schneller an das Ziel zu bringen.

Wie oben betrachtet, ist die Reflektion des Bildes von England als Nation, die „das Meer beherrscht“, sowohl in Tristan als auch in dem Motiv des von ihm gesteuerten Schiffes zu sehen. Dies geschieht vor dem Hintergrund des staatlichen englischen Paradigmenwechsels zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert, in dem die Ausbreitung der englischen Vorherrschaft durch Imperialismus und Kolonialismus und die Ausdehnung der Seehegemonie an erste Stelle tritt. Für Wagner schien in diesem Kontext die mittelalterliche Tristan-Darstellung bereits obsolet; es lag ihm vielmehr daran, die Einheit zwischen Realität und Werk herzustellen. Um den *Tristan* des 19. Jahrhunderts zu schaffen, bedurfte es genau dieses zeitgenössischen Englandbildes als neuer Quelle: So entstand die Darstellung Tristans als Kapitän, der „das Meer beherrscht“, aus Wagners Kenntnis der zeitgenössischen Tendenzen.

#### 4. Tristans zivilisierte Barbarei aus Isoldes Sicht

Wie das Ergebnis der vorherigen Abhandlung aufzeigt, basiert Tristans Heldenbild im ersten Aufzug auf der deutschen bzw. Wagnerschen Perzeption des zeitgenössischen Englandbildes. Dennoch muss unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet werden, dass im selben Aufzug kein einheitliches Bild von Tristan erstellt wird. In dem nun

folgenden Abschnitt soll deshalb versucht werden, das andere Gesicht des Helden Tristans, das aus der Sicht der Isolde gezeigt wird, zu durchleuchten, was schlussendlich weitere Fragen zu der Darstellung Tristans hervorruft. Dies wird anhand der folgenden Verse der Isolde deutlich:

»Wie lenkt' er sicher den Kiel  
zu König Markes Land?«  
Den Zins ihm auszuzahlen,  
den er aus Irland zog! (GSB 5, 20f.)

An dieser Stelle beschreibt Isolde sich selbst aus ihrer Sicht einer Entführten durch das kritische Wort „Zins“. Dies ist mit der Schilderung im Prosaentwurf identisch: „so sei sie (Isolde) nun als Geisel verkauft an den, der sonst den Iren Zins schicken mußte.“ (DS 4, 87) In der Verwendung dieser selbstdiffamierenden Metapher wie „Zins“ oder „Geisel“, mit der Isolde sich selbst „verdinglicht“,<sup>36</sup> reflektiert sich ebenso das zeitgenössische Englandbild, das aus dem politischen Verhältnis zwischen Irland und England entsteht. In diesem Zusammenhang gibt es einige Hinweise auf das Bild von England, das am Anfang des 19. Jahrhunderts verhältnismäßig positiv dargestellt wird und sich dennoch nach der Märzrevolution 1848 vollständig verändert. Es ist zu dieser Veränderung des Englandbilds gekommen, dass vor allem angesichts des Exils von Karl Marx sowie Friedrich Engels in Deutschland ein vollkommen neues Englandbild konstruiert wird.<sup>37</sup> Nicht nur entfacht sich die Kritik gegen England anhand des Vorwurfs über den wirklichen Zustand Irlands, das Englands Ausbeutung ausgesetzt ist, sondern auch dient die Diskussion zu der Entstehung eines Interesses für die „irländische Frage“ in Deutschland.<sup>38</sup> Das bedeutet, dass sich neben der

---

<sup>36</sup> Laut Borchmeyers ist Isoldes „Verdinglichung“ als traditionelle Eigenschaft der Frauen in Wagners Werken zu betrachten. Vgl. Borchmeyer (1992), S.145-182.

<sup>37</sup> Dazu vgl. Mommsen, J. Wolfgang: Zur Entwicklung des Englandbildes der Deutschen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. In: Kettenacker, Lothar / Schlenke, Manfred / Seier, Hellmut (Hrsg.): *Studien zur Geschichte Englands und der deutsch-britischen Beziehungen. Festschrift für Paul Kluge*. München 1981, S.375-397, hier S.375-377.

<sup>38</sup> Das neue Englandbild, das durch die Hauptschrift *Das Kapital* oder andere Zeitungsartikel für verschiedene Länder erstellt worden ist, übte Einflüsse auf alle Bereiche wie Politik, Ökonomie, Gesellschaft und Privatleben in Deutschland aus. Vgl. Müller-Schwefe, Gerhard: *Deutsche erfahren*

positiven Seite des Machtstaats die negative Seite, sein „zivilisierter Barbarismus“, allmählich akzentuiert. Wagners *Tristan* entsteht gerade in dieser Periode, in welcher nun auch in Deutschland die „irländische Frage“ auftaucht und viele Medien die tatsächliche irländische Realität der Unterdrückung und Ausbeutung durch England aufzeigen. Die Tatsache, dass sich das Gedeihen Englands vor dem Hintergrund des großen Leidens und Schmerzes der irischen Nation abspielt, wird nun endlich in die europäische Öffentlichkeit getragen. Da sowohl bei Gottfried im Mittelalter als auch bei Immermann zu Beginn des 19. Jahrhunderts kein solcher Aspekt existiert, ist anzunehmen, dass bei Wagner ein aktuelles politisches Problembewusstsein involviert ist, mit dem er das zeitgenössische Englandbild in *Tristan* aus Sicht der Isolde verarbeitet.

Wenn wir fernerhin die Darstellung Tristans aus Sicht der Isolde genau erfassen, so erkennen wir trotz seiner ritterlichen und höfischen Verhaltensweisen seine negative Darstellung, wie es die folgenden Bezeichnungen deutlich machen: „Knecht“ (GSB 5, 16), „Vasallen“ (GSB 5, 23), „Verruchter“ (GSB 5, 24), „Verräter“ (GSB 5, 34) usw. Selbstverständlich lässt sich hier natürlich Isoldes, auf Hass-Liebe beruhender ambivalenter psychologischer Zustand gegenüber Tristan, berücksichtigen. Dennoch bleibt es unbestritten, dass seine Treue zu seinem ehrgeizigen Herrn sowie seine vom Militär unterstützte verräterische Tat gegen Isolde einen zivilisierten und gleichzeitig barbarischen Eindruck hinterlässt. So sieht man hier gewissermaßen eine Entlarvung von Tristans Persönlichkeit durch Isolde, die ihn als „Gewaltapparat“, darstellt, welcher alle Gewalt bei sich vereinigt.

Schlussendlich lässt sich hier die Feststellung treffen, dass Tristan im ersten Aufzug in doppelter Gestalt konzipiert ist: einerseits wird er als imperialistischer und militärischer Held dargestellt, andererseits als zivilisiert-barbarische Figur. Diese „zusammengesetzte“ Konstruktion Tristans, die bei anderen Schriftstellern nicht vorkommt, reflektiert Wagners Erfahrungen und Erlebnisse in England. Beispielsweise sprach er angesichts seines zweiten Besuch in London 1855 seine kritischen Ansichten gegen diese Stadt deutlich aus: „Ich bin hier überrascht, die gränzenlose (sic) Hohlheit, Geistlosigkeit und Engherzigkeit aller Staats- und

bürgerlichen Beziehungen als etwas ganz von selbst sich verstehendes immer nur berührt zu sehen.“ (RWSB 7, 151) In dieser Anklage gegenüber einer Stadt, in der alle Dinge einschließlich der Kunst in einer monetären Wertvorstellung gewissermaßen „berechnet“ sind, lässt sich sein zynischer Blick auf die innere Leere des äußerlich so zivilisierten Staates ablesen. Diese „Anklage“ ist dabei verbunden mit der negativ-problematischen Darstellung Tristans, aber man findet darin auch die Reflektion des zeitgenössischen kritischen Geistes von Wagner oder auch des deutschen Volkes, das auf das nationale Bewusstsein fußt. So ist die Figur Tristans konstruiert, die Isolde erblickt.

### Zusammenfassung

Das zeitgenössische Englandbild in Tristan entstand mit engem Bezug auf zwei gegenseitige Verhältnisse, zum einen das Verhältnis zwischen „England und der Welt“ und zum anderen das Verhältnis zwischen „England und Irland“. Hinzu treten die zeitgenössischen Vorstellungen aus dem kontemporären deutschen Nationalbewusstsein, die Wagner zur Herstellung seiner Figuren rekonstruiert. Das daraus entstehende Bild von Tristan dient zusammen mit der Darstellung der Isolde zur Verdeutlichung des polaren Schematas zwischen Irland und England im ersten Aufzug. So wird die Darstellung Tristans als starke, heroische Figur einer Umformung im Rahmen des deutschen militärischen Nationalismus unterzogen, die dem zeitgenössischen Geschmack der deutschen Nation entsprach. Dennoch wird durch Isolde ein kritischer Blick auf diese militante Tendenz in der Erzählung geworfen, der schließlich zur Ergänzung des Charakters Tristans und zur Aufzeigung seines anderen Gesichtes, des „zivilisierten Barbarismus“, führt.

Wenn man fernerhin die Darstellung Tristans in den weiteren Aufzügen betrachtet, so erkennt man deutlich einen Prozess, in dem sich Tristan nach der Vereinigung mit Isolde seiner imperialistisch-militaristischen und barbarischen Züge entledigt. Dies bedeutet vor allem Tristans Austritt aus seinem Staatsbild, das aufgrund des Verschwindens der inneren und äußeren Grenzen der Liebenden aufgelöst wird. Somit gehen sie, wie Udo Bermbach aufzeigt, in eine abstrakte und allgemeine Gemeinschaft

ein.<sup>39</sup> Da die Verklärung Tristans zum romantischen und messianischen Helden allmählich spürbar wird, lässt sich hier darauf hinweisen, dass eben dieser Heldengeist sein tatsächliches Wesen ist.<sup>40</sup> Die Untersuchung seiner Verklärung soll hiernach zusammen mit der Verklärung Isoldes in einem nächsten Forschungsschritt durchgeführt werden.

---

<sup>39</sup> Bernbach, S.160.

<sup>40</sup> Williams, S.103-115.